UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-IV LA SORBONNE

Discipline/ Spécialité : littérature comparée

Présentée et soutenue par :

Susana GÁLLEGO CUESTA

le 2 avril 2015

L'informe à la Renaissance

Poétiques non-aristotéliciennes dans l'art et la littérature (Italie, France, Espagne)

Sous la direction de :

Monsieur François LECERCLE, professeur, Paris IV - Sorbonne

JURY :

Madame Mercedes BLANCO, professeur, Paris IV - Sorbonne

Madame Patricia FALGUIÈRES, professeur agrégée, EHESS

Monsieur Michel JEANNERET, professeur honoraire, Université de Genève

Madame Lise WAJEMAN, maître de conférences HDR, Université de Provence

Position de thèse

L'adjectif « informe », emprunté au latin *informis*, « non façonné, brut », n'apparaît en Français qu'au début du XVIe siècle. Personne n'aurait ressenti auparavant le besoin de désigner cette zone grise qui échappe aux catégories ; la Renaissance, qui déploie des trésors néologiques, s'attaque à ce qui ne se laisse pas décrire aisément. Pourquoi le mot apparaît-il à ce moment-là ? Qu'est-ce que cet effort de conceptualisation impossible suppose ? Qu'est-ce que l'informe ? La réponse ne nous vient pas immédiatement des textes anciens : c'est Georges Bataille qui, l'un des premiers, se saisit du terme et en fait un projet esthétique et politique. Dans *Documents*, au début du XXe siècle, il lui assigne un rôle révolutionnaire, sans pour autant le définir. Ce court texte[1], inclus dans le « Dictionnaire critique » de la revue, n'a pas cessé depuis de susciter la controverse : comment comprendre la *besogne* de l'informe ? L'informe est-il pure destruction, ou est-il capable d'engendrer des *formes autres* ? Pendant que le débat s'enflamme[2], les artistes travaillent et accordent une place de plus en plus importante aux multiples manifestations de l'informe : le mou, l'abject, l'inorganisé, l'inachevé… sont devenus autant de champs d'exploration pour l'art contemporain. Est-ce à dire que le XXIe siècle aurait stabilisé une définition du terme inventé cinq siècles auparavant ? Il n'en est rien. S'il occupe la psychanalyse et la théorie de l'art, s'il inspire les artistes, l'informe n'a cessé de faire problème. Retracer sa généalogie, observer ses apparitions au cours de l'histoire de l'art et de la littérature, est donc nécessaire pour affiner la réflexion. Penser l'informe permet en effet d'aborder des questions génétiques : comment naissent les œuvres d'art ? Où situer le foyer d'où surgit l'écriture ? Sans prétendre répondre définitivement à ces interrogations fondamentales, ce travail de recherche entend apporter des éléments de réflexion en forgeant des catégories à partir des textes théoriques et littéraires de la Renaissance européenne, et en les mettant à l'épreuve des œuvres.

Pourquoi la Renaissance ? L'informe n'est pas, en effet, une notion dont on se serve pour aller explorer la littérature ou l'art du passé. Un indice toutefois oriente l'enquête : les avant-gardes du XXe siècle se nourrissent des « primitifs », et portent un regard nouveau sur l'art des siècles

[1] « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. » Georges Bataille, « Informe », *Documents*, n° 7, décembre 1929.

[2] Nous pensons bien sûr aux deux positions dominantes et antagonistes qu'incarnent Rosalind Krauss (co-commissaire de l'exposition éponyme et co-auteur avec Yve-Alain Bois de *L'informe, mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1995) et Georges Didi-Huberman (*La ressemblance informe ou le gai savoir visuel de Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995).

antérieurs. Le Surréalisme redécouvre le Maniérisme, les contributeurs de *Documents* promeuvent Piero di Cosimo et Antoine Caron au même titre que Picasso. Bataille entend faire tomber toutes les *redingotes mathématiques* : dans cette tâche de mise sens dessus dessous de la culture occidentale, les artistes « bizarres » du XVIe siècle doivent servir de guide. Sans prétendre révolutionner la compréhension de l'informe bataillien ni les études sur la Renaissance, nous entendons modestement emboîter le pas de Leiris et de Bataille, en essayant dans notre recherche de «questionner ce qu'on élude »[3], mais à rebours : le présent doit nous servir à déranger le passé, et non l'inverse. D'emblée, la difficulté de la démarche est patente : dans une culture où l'élaboration des normes prend une place centrale, comme cela est le cas dans la culture artistique de la Renaissance, comment penser ce qui s'affranchit par définition de tout cadre ? Pourquoi cette fascination pour les formes indécises à la Renaissance ? Les raisons sont tout autant esthétiques que religieuses, et la préoccupation touche des domaines très variés, de la narration à la poésie mystique, en passant par l'écriture de soi et l'histoire de l'art naissante.

La première partie de notre essai s'attache à cartographier l'informe : puisqu'une définition est impossible à stabiliser, nous prenons le parti d'en brosser un portrait par à-coups, au gré des œuvres et des élaborations théoriques. La Renaissance s'interroge sur le pouvoir de transformation contenu en toute chose, dans un élan dont le versant optimiste et vitaliste a été brillamment analysé par Michel Jeanneret. Cette sensibilité métamorphique est tout particulièrement attentive aux moments liminaires : naissances, genèses et temps primordiaux font l'objet d'une intense observation. Auteurs et artistes essayent de saisir le mouvement et le passage, et dans cet effort ils touchent aux fondements mêmes de la création. Une théorisation de l'advenir de la forme se met en place, qui est particulièrement sensible à l'équilibre précaire et au risque toujours présent de déliquescence. Réactivant et reformulant une tradition antique de la « forme de hasard », Alberti fait remonter la naissance de la sculpture à l'observation active d'une souche aux formes suggestives ; Léonard quant à lui incite le futur peintre à apprendre à maîtriser les suggestions des taches pour mieux nourrir ses *invenzioni*. A leur suite, l'art occidental apprend à ménager, en marge des grands systèmes théoriques, un espace de liberté qu'incarnent la tache et le nuage. Des *marmi finti* à Victor Hugo, en passant par la *Nouvelle Méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages* d'Alexander Cozens ou les *Esclaves* de Michel-Ange, l'instable et l'inchoatif nourrissent la création. C'est à cette longue tradition que puisent les avant-gardes du XXe siècle qui réinventent l'informe : l'écriture et le dessin automatiques des Surréalistes tout comme les dessins enfantins ou préhistoriques qu'analyse Bataille, réactivent la fascination pour les images naturelles et

[3] Essayant en cela d'imiter la démarche de Pierre Fédida, « Le mouvement de l'informe », *La Part de l'œil*, n°10, 1994, p.21-27.

pour les divagations de l'œil. Le frottage dont Max Ernst revendique injustement la paternité tout comme la *paranoïa critique* dalinienne sont ainsi à inscrire dans une longue généalogie.

La multiplicité des exemples ayant permis d'établir une typologie, fondée sur les oppositions binaires entre l'excès et le défaut ou l'attrait et la répulsion, la deuxième partie de notre travail s'attaque à l'analyse d'œuvres déroutantes. Auparavant, un retour sur la théorie ancienne est opéré, pour dégager les mots qui désignent l'informe à la Renaissance. Le discours prescriptif des théoriciens de l'art, conscients des dangers de l'ornement et de la prolifération, s'interroge alors sans cesse sur les limites de la *copia* et sur les ressorts de la *varietas*. Comment orner sans défaire ? Quelle part de liberté accorder à l'artiste ? Les questions de la *licenza* et du *furor* retrouvent ici la théorisation du *non finito* : parfois la pensée du créateur dépasse la matière, et l'esprit débordant la main ne peut qu'aboutir à l'inachevé. Mais la fascination pour l'informe, loin de supposer un relâchement total des contrôles, donne naissance à une *discipline* : dans l'univers du dessin, dans la quête d'ouverture des formes, les procédés de redondance, d'inversion et de suspension opèrent une mise en mouvement qu'incarneraient le *componimento inculto* chez Léonard et l'indétermination des corps chez Pontormo. La littérature joue elle aussi de cette dangereuse attraction pour le *dissolutus* : la déliaison, les circonvolutions, la parataxe animent les textes de Rabelais et de Montaigne, et fondent le *Moyen de parvenir*. Le passage par l'informe applique certaines méthodes, et une rigueur paradoxale s'y exprime : le *décentrement*, qui suppose un changement de la focale et un pas de côté, met à profit les marges et les glissements génériques ; l'*acéphalité* joue sur les coq-à-l'âne, les circonvolutions et les empilements de sens pour faire surgir l'inachevé. Dans ces investigations des seuils – de la figurabilité, du sens – l'ordre aristotélicien censé régir la création est fortement perturbé.

Ces opérations informes sont mises à contribution pour déranger non seulement un ordre théorique mais aussi un ordre symbolique : notre troisième partie explore ainsi la « valeur d'usage » de l'informe pour déterminer ce à quoi il permet de s'attaquer et ce qu'il contribue à construire. L'informe, à la croisée de la génération et la corruption, peut être porteur d'une inquiétude chrétienne tout en rendant impossible le discours moral. Les fresques disparues de Pontormo à San Lorenzo seraient l'exemple de cette conscience paradoxale, qui condamne mais simultanément exalte la matière et le corps. L'autobiographie spirituelle de Thérèse d'Avila dans le *Libro de la vida* permet de comprendre combien cette désarticulation peut être heureuse : le vide et le plein se rejoignent dans la *nonada*, le « non rien » vers lequel la parole et l'esprit doivent tendre. Les chairs *difformées* des héroïnes de l'*Heptaméron* portent en elles l'indignité, mais elles manifestent également l'indétermination des contours du corps – du corps féminin tout d'abord, du genre ensuite. Androgynes, Andouilles et autres « anges incarnés » viennent dire au lecteur et au

spectateur moderne combien les corps travaillés par l'informe peuvent engendrer des êtres insensés, d'une liberté transgressive à même de détruire véritablement la « figure humaine ». La matière et le toucher s'avèrent par-là primordiaux pour ces artistes que l'on aurait pu croire obnubilés par les prestiges de la vue : des nourritures infectes au moulage érotique, textes et œuvres d'art remettent en mouvement la boue primordiale, prouvant ainsi de quel profond plaisir peut être porteur l'informe.

Partis des invectives batailliennes, nous arrivons à l'amour de la matière. En chemin, nous espérons avoir réussi à prouver combien vitalisme et angoisse nous semblent aller de pair à la Renaissance, et combien l'informe peut être à la fois un outil de destruction et une formidable machine de création. L'œil occidental est mathématique, il a appris à percevoir le monde dans une grille et des postulats qui excluent effectivement l'absence totale de forme. Or l'œil n'est pas le seul organe de la perception : pour la main, l'informe existe bel et bien, il est même une qualité première de la matière. Sous couvert de « pas grand-chose », Georges Bataille assigne un rôle révolutionnaire à l'art et à la littérature : ils doivent changer la vie, et pour ce faire ils doivent d'abord démonter avec obstination l'ordre établi. L'informe, qui n'a pas d'Etre palpable et qui ne se laisse pas définir ne permet pas de fabriquer des définitions, et encore moins des œuvres – que serait une « œuvre informe » sinon un désastre absolu ? Mais il y a bien de l'informe dans les œuvres, que les rédacteurs de *Documents* s'emploient à débusquer, et nous à leur suite, autant que faire se peut. Partant avec eux du postulat que l'art est subversif, nous sommes allés chercher l'informe là où on ne l'attendrait pas, pour tenter de comprendre comment des œuvres du passé peuvent encore nous interpeller si intensément alors même que nous en avons perdu le « code ».